La extensión clásica en las escuelas de Italia para todas las voces era la siguiente: Todo el resto de extensión posible, tanto hacia el agudo cuanto hacia el bajo, era dejado a las posibilidades especiales del cantante.

En el cuadro arriba expuesto encuéntranse indicados dos o tres sonidos más en el límite de los registros. Ello es debido a que la voz humana ofrece esas variedades.

CAPITULO III

TIMBRES

Una verdadera diferenciación de los *timbres* no tiene lugar más que a partir de la nota en adelante; la diferenciación va en aumento en tanto se asciende.

TIMBRE CLARO

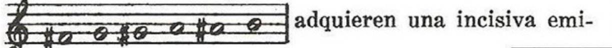
El *timbre claro* es el único que consigue hacer una voz brillante y penetrante. Bien que su carácter pueda ser comunicado a toda la extensión de la voz, es especialmente en esta décima del registro de pecho en donde se ejercita el mayor grado de acción. Los bajos no deben intentarlo más allá del (1).

Sobrepasando el *fa sostenido* este color se torna desagradable y, por más que sea la habilidad del o de la cantante, los sonidos resultan estridentes y chillones, y, emitidos en un vasto recinto, recuerdan las voces de niños que cantan en coro. Chocante hasta la exageración, este *timbre* da a la voz una particularidad estridente, áspera, mugiente.

Los sonidos agudos del registro de pecho resultan más fáciles en *timbre claro* que en *oscuro*, ya que aquel deja a la garganta toda su flexibilidad y libertad.

TIMBRE OSCURO

El *timbre oscuro* otorga redondez, plenitud y dulzura a la voz de pecho. En este *timbre* cada registro puede presentar todo el volumen de que es susceptible la voz de un individuo; pero, sobre todo, los sonidos



adquieren una incisiva emisión, admirable tanto en los hombres como en las mujeres. De ahí que los pasajes de gran energía deberán ejecutarse siempre de pecho y con este *timbre*: los mismos sonidos en falsete serían débiles y sin carácter. Pocas voces pueden afrontarse con buen éxito los sonidos más altos que un *la natural*.

No habiéndose logrado hasta ahora establecer y analizar cuidadosamente la distinción de los registros y de los *timbres*, se infiere que no se puede menos que valorar suficientemente el vigor masculino e imponente del cual se dotan los sonidos elevados de pecho en el *timbre* de que tratamos. Este vigor ha dado lugar a mil discusiones y a extravagantes denominaciones que despistaron a maestros y alumnos.

La cuarta de las notas indicadas más arriba, por ejemplo, fué llamada *nota de voz mixta*, ya que podía ser emitida de pecho y de falsete; también fué llamada *nota de voz media* (*voce di mezzo*), tal vez por hallarse colocada en el centro de la extensión. Si se la hubiese denominado directamente *voz de pecho en timbre oscuro*, se habría comprendido de una vez la imprudencia de querer emitirla costase lo que costase.

Ambos *timbres*, el *claro* y el *oscuro*, pueden también ser aplicados al falsete, siempre que, por otra parte, sean puros y seguros; el primero comunica incisión y robustez, el segundo cuerpo y redondez. La acción del *timbre oscuro* en el registro de cabeza es muy característica y es preferible a la del *timbre claro*, pero la exageración del mismo *timbre* falsea la voz y la torna velada y ronca.

Los *timbres* se atemperan y corrigen mutuamente, haciendo que la faringe adquiera mecánicamente una conformación media, entre los dos extremos, que comunica al sonido todas sus mejores cualidades. De ello hablaremos más particularmente en el artículo que trata de la *Emisión de la voz*.

Tal como habíamos dicho, los *timbres* son absolutos en un mismo órgano y relativos en órganos distintos.

CAPITULO IV

RESPIRACION

Aquel que no posea el arte de dominar el propio aliento no podrá nunca llamarse verdadero cantante.

El fenómeno de la respiración consta de una doble acción: la primera es la inspiración, por medio de la cual los pulmones absorben el aire exterior; la segunda es la espiración, que hace volver a salir el aire absorbido.

Para inspirar con facilidad téngase la cabeza y la espalda derechas, sin tensión, el pecho libre. Luego, con movimiento lento y uniforme, elévese el pecho y contráigase el estómago. Apenas comenzados estos dos movimientos, los pulmones se irán dilatando cada vez más hasta quedar llenos de aire.

Si los pulmones se han ido llenando gradualmente

(1) Este *timbre* hace que la voz de algunos cantantes se torne resonante, metálica, potente. Así era, por ejemplo, la de Levasseur, en la frase de "Roberto el Diablo" *Eh quoi! tu trembles déjà?* También así el *re* gigantesco de Lablanche en el primer *finale* de "El Matrimonio Secreto" *Andiam subito a vedere*. Nunca se podrá olvidar el *fa* de Rubini en la notabilísima frase *Il mio tesoro intanto*, como tampoco el de García al retomar el motivo *Fin che dal vino*.

y sin sacudidas podrán contener por largo tiempo y sin incomodidad el aire inspirado. Esta inspiración, si es lenta y completa, es llamada *respiración,* y es diferente de la otra que es ligera, instantánea, y que no da a los pulmones sino un pequeño aumento de aire para la necesidad momentánea. Esta última es llamada *media respiración.*

En ambos casos el paso del aire por la garganta no debe ocasionar ni el más leve susurro, el cual perjudicaría al efecto del canto y ocasionaría sequedad y rigidez a la garganta.

El mecanismo de la espiración es inverso al de la inspiración. Consiste en operar por medio del tórax y del diafragma una lenta y graduada presión sobre los pulmones llenos de aire. Las sacudidas, los golpes de pecho, la caída precipitada de las costillas y el abandono instantáneo del diafragma harían escapar el aire de inmediato.

En efecto, los pulmones, masas esponjosas e inertes, están rodeados de una especie de cono (el tórax), la base del cual (el diafragma) tiene una convexidad hacia el pecho. Una sola hendidura estrecha (la glotis), colocada en el extremo del cono, sirve de paso al aire.

Para que el aire pueda penetrar en los pulmones es necesario que las costillas se separen y que el diafragma se baje: entonces el aire llena los pulmones. Si, en tal estado de cosas, se dejan caer las costillas y se eleva el diafragma, los pulmones, comprimidos por todos lados como una esponja en la mano, abandonan instantáneamente el aire que habían inspirado.

No se dejen, pues, caer las costillas ni se abandone el diafragma sino en la medida que sea necesario para alimentar el sonido.

De este medio físico depende el sostenimiento de la voz (*tenuta*), de lo que hablaremos más adelante.

CAPITULO V

EMISION Y CUALIDAD DE LA VOZ

Comenzaremos este estudio del mismo modo como aquel que prepara el sonido, base del talento del alumno. El más precioso elemento del canto es la cualidad de la voz; nunca semejante verdad se repite suficientemente. Mi padre decía a menudo que el noventainueve por ciento del poder de un cantante está constituído por la belleza de la voz. Cualquier voz no cultivada se halla, sin excepción, o defectuosa o, en cierto modo, menos desarrollada de lo que podría serlo, según su naturaleza muchas veces feliz. Algunas voces son trémulas, otras nasales, otras guturales, veladas, duras, estridentes; las hay que carecen de potencia, de extensión, de seguridad, de sostenimiento, de elasticidad, de pastosidad. Corresponde al maestro no sólo identificar cada defecto natural o contraído y, combatiendo tales defectos, prevenir los viciosos hábitos a que ellos pudieran dar lugar, sino también discernir y desarrollar, entre todas las cualidades del sonido que puede ofrecer la voz del alumno, aquella que mayormente reúne todas las condiciones deseables.

Cuando se trate, pues, de corregir los defectos de la voz, como asimismo de perfeccionar su cualidad, será beneficioso basarse sobre el hecho innegable de que cualquier modificación producida en el *timbre* de un sonido se origina en una variedad análoga a la disposición interior del tubo recorrido por la voz. Cada gradación de *timbre* en el sonido representará, pues, la posición dada al tubo. De ahí que, ya que un tubo flexible puede adquirir gradualmente un número infinito de modificaciones, y ya que, en nuestro caso, cada diferencia de posición corresponde a una diferencia de sonido, podemos también aseverar que estas diferencias de sonido pueden multiplicarse al infinito. Entre todas éstas el alumno deberá escoger la que conviene plenamente a su voz. El sonido que deberá escogerse a fin de hacérselo habitual, sonido que conferirá belleza al instrumento vocal, será aquel que se produce redondo, vibrado, pastoso: importante resultado al que deben atender alumno y maestro simultáneamente.

Las otras cualidades del sonido, destinadas a ser utilizadas según las circunstancias, se deberán emplear de acuerdo a las diversas pasiones que se trate de expresar. A ellas nos referiremos en el artículo *Estilo.*

La mayor pureza del sonido se obtiene: 1º aplanando la lengua en toda su longitud; 2º elevando ligeramente el velo del paladar; 3º apartando los pilares de su base, hacia arriba. Descúbrese entonces el orificio de la laringe, y la faringe refleja por primera vez la columna sonora a fin de encaminarla hacia la parte anterior del paladar.

La voz, reflejada de nuevo por esta parte consistente y cercana a la abertura de la boca, surge desplegada y redondamente. Así, pues, el cantante debe conformar su instrumento, de la glotis a los labios, acomodando la faringe, los pilares, la bóveda palatina, la lengua, la separación de los maxilares, la separación de los labios, de tal modo que las ondas sonoras se dirijan contra la parte ósea del paladar y sean reflejadas en dirección del eje de la boca. Así el sonido se ve aumentado y la emisión favorecida. Si alguna onda quedase perdida por falsa dirección de la parte destinada a reflejar el sonido, la voz perdería también intensidad y pureza. No sabremos recomendar suficientemente la mayor posible flexibilidad de la faringe y de la región sub-hioidea, ya que dependen exclusivamente de tal flexibilidad la elasticidad y pastosidad del sonido. El sonido saldría indudablemente duro y ahogado siempre que la parte anterior del cuello o las paredes de la faringe se encontrasen con rigidez. Indicando de qué manera se obtienen los *timbres* guturales, nasales, roncos, etc., hemos también enseñado a reconocerlos y evitarlos (Véase: *Extracto de la Memoria*).

MODO DE ACOMODAR LA BOCA

El modo de acomodar la boca en el canto fué, aún para los antiguos maestros, observado como cuestión de máxima importancia. Siendo los labios aquellos que señalan el límite del tubo por el que corre el sonido, se infiere que, por bien que el alumno hubiese aprendido el modo de acomodar este tubo, cualquier efecto se perdería si la boca estuviese mal abierta. Una boca abierta ovalmente, a la manera de los peces, produce sonidos de carácter barbotante y lamentoso; los labios adelantados

en forma de embudo producen una voz desagradable y brusca; la boca abierta en demasía, dejando los dientes demasiado al descubierto, produce un sonido áspero; a la inversa, tener los dientes apretados produce sonidos, por decirlo así, arrugados. El único modo razonable de mover los labios es el de acercar o alejar sus extremidades. Puesto que el espacio dado entre las dos filas de dientes debe ser invariable, manifiesto que la única manera de agrandar la salida del sonido está en el alejamiento de las extremidades de la boca; y hallándose los dientes contenidos por los labios, se obtendrá una sensible ganancia en la voz. Si, en cambio, se quisiese aumentar tal salida mediante el alejamiento de los labios, en sentido de altura, se obtendría, contrariamente, un acercamiento de las extremidades; además, redondeando la boca se disminuiría la abertura, de lo cual se deduciría un ensordecimiento de la voz, una falta de distinción en las vocales, una articulación trabada. la bóveda palatina rígida, etc.

Tosi (1), en 1723, y más tarde también Mancini (2), ponen por base "que el cantante debe disponer la boca como cuando sonríe con naturalidad, es decir, de manera que los dientes superiores se encuentren en posición perpendicular a los inferiores, y la abertura que los separa sea media y natural, vale decir ni restringida ni alargada en demasía (3)".

Pasemos al estudio de los sonidos.

1) *Golpe de la glotis*

Téngase el cuerpo derecho, tranquilo, bien equilibrado sobre las piernas y alejado de cualquier punto de apoyo (4); ábrase la boca no en la forma oval de una O, sino alejando el maxilar inferior del superior, dejándolo caer por su propio peso; apártense también igualmente las extremidades de la boca sin llegar a alcanzar la posición de la sonrisa. Este movimiento hará tener los labios blandamente comprimidos sobre los dientes y hará que la boca se abra en justas proporciones y, al mismo tiempo, en una forma agradable. Téngase la lengua abandonada e inmóvil (sin elevarla ni en la parte de atrás ni en la punta); por último aléjese la base de los pilares, colocando así flexible y preparada toda la garganta. En tal posición aspírese *tranquila* y *largamente*. Esto realizado, apenas los pulmones se hallen llenos de aire, atáquese el sonido con toda limpidez sobre la vocal A bien clara, mediante un pequeño golpe seco de la glotis y sin ocasionar la más pequeña tensión ni al órgano vocal ni a cualquier otra parte del cuerpo. La vocal A debe ser emitida precisamente desde el fondo de la garganta, de manera que ningún obstáculo se oponga a la salida del sonido.

El golpe de glotis debe ser preparado cerrándola momentáneamente. Esta operación detiene y acumula el aire en ese lugar; luego, como si por medio de un resorte se destapase de un golpe la salida, se la abre mediante un golpe seco y vigoroso, no muy diferente de la acción de los labios cuando pronuncian enérgicamente la consonante *P*. Este golpe de garganta puede semejarse también a la acción de la bóveda palatina cuando realiza el movimiento necesario para la articulación de la sílaba *ca*.

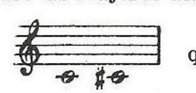
(1) *Opinioni di cantori antichi e moderni.*

(2) *Osservazioni pratiche sopra il canto figurato.*

(3) Distíngase entre la mayor o menor abertura de la boca en la fisonomía sonriente.

(4) Véase *Respiración*. Hay que tener los brazos atrás para dejar libre el movimiento del pecho.

2) *Registro de pecho* (*Voces de mujer*)

Antes que sobre los otros sonidos las mujeres deberán ejercitarse sobre las notas  que nosotros escogemos como generalmente fáciles.

Si no se equivoca en el modo de atacarlo, el sonido saldrá puro y caracterizado. Téngaselo breve tiempo y retómeselo más largamente. Luego pásese al semitono superior y así sucesivamente hasta el  del que se irá descendiendo por semitonos hasta el sonido más bajo que se logre emitir sin esfuerzo.

Luego se ascenderá partiendo del  conveniendo que se abra cada vez más el fondo de la garganta y cuidando que la vocal *a* se abra lo más posible, sin que la boca se abra de modo tal que se emita esa sonoridad gutural que, con expresión vulgar consagrada por la costumbre, es llamada voz de *anitra* o *canard*.

Dado el caso de que uno de los sonidos del registro de pecho se rehuse a salir, tómese otro del que ya se esté seguro, y sobre la vocal *a*, bien clara, hágase un vigoroso *portamento* de voz hasta conducirla al sonido renitente, al que convendrá entonces darle una larga duración con el fin de fijarlo bien. Procediendo con tal sistema, de lo conocido a lo desconocido, se desarrollará toda la voz de pecho en *timbre claro*; entendiendo bien, desde luego, que, en éste o en los otros ejercicios, será beneficioso extremar todo el rigor en lo que se refiere a la justeza de entonación.

Siendo base de la enseñanza, esta primera lección requiere ser muy repetida; una vez más recomiendo prestar atención al golpe de glotis, porque sólo de ello depende la pureza y la seguridad en el ataque de los sonidos. Los sonidos bajos no deben ser atacados con fuerza.

Guardémonos bien de confundir el golpe de glotis con el de pecho que se asemeja a la tos, o con el esfuerzo que se hace cuando se quiere expeler algún cuerpo extraño que irrita la garganta. El golpe de pecho hace perder una gran parte de la respiración y sólo consigue que la voz salga desfallecida, sofocada, incierta en la entonación. El único oficio del pecho debe ser el de alimentar de aire los sonidos, nunca el de empujarlos y mezclarse a ellos ocasionalmente.

Téngase cuidado de no buscar la entonación arrastrando la voz hasta el sonido que se persigue; ella debe ser colocada con perfecta dirección y segura audacia. Por ello, después que el alumno estará bien preparado, atacará el sonido justo, seco, puro y caracterizado con un golpe de glotis y sobre la vocal *a*. Esto dependerá también de la conveniente disposición de la faringe, alejando los pilares y bajando el velo del paladar.

Obsérvense estos preceptos escrupulosamente, ya que de ellos solamente depende la justeza y la pureza de los sonidos.

No se hinche la base de la lengua, ni se empuje hacia el arco del paladar, pues la voz se tornaría gutural y ahogada; ni tampoco se eleve la punta de la lengua, pues quitaría limpidez al sonido.

Tales observaciones deben ser aplicadas a cada registro, a cada vocalización.

La experiencia me indica no hacer sobrepasar ios sonidos  en registro de pecho durante el curso de los estudios, aunque la voz se encuentre en buenas disposiciones de ascender. Más tarde, cuando el alumno esté muy adelantado, le será permitido sobrepasar este límite en las frases de gran vigor; cuando, por otra parte, sepa afrontar los sonidos agudos sin esfuerzo. De ello daré ejemplos en la parte que trata del estilo.

3) *Registro de falsete* (*Voces de mujer*)

Después se pasará al estudio del falsete.

A causa de la extremada flaqueza de los sonidos  sucede a veces que es difícil determinarlos; así pues, como en los casos precedentes, se debe partir de un sonido del mismo registro que se sepa emitir espontáneamente; después váyase en busca del sonido incierto mediante un *portamento* de voz muy marcado. Se podrá dejar el estudio de los sonidos inferiores al *re bemol.*

Tenga cuidado el maestro en insistir acerca de que los sonidos sean emitidos en falsete puro, y en que sean atacados con golpe de glotis.

La cualidad de estos sonidos es muchas veces infantil; otras veces velada. El primer defecto se corrige con el *timbre oscuro,* cerrando la vocal *a* casi hasta hacerla parecer una *o* (1); el segundo defecto se combatirá, en cambio, por medio del *timbre claro,* sirviéndose de la vocal *a* bien abierta.

El registro de falsete agota rápidamente el aire; el tiempo y el ejercicio, no obstante, se encargan de reparar este inconveniente.

Muchas veces las últimas notas  del registro de falsete son áridas, sin carácter, en tanto que las que siguen , que son las primeras del registro de cabeza, se presentan redondas y puras. Al no depender sino de la disposición de la faringe, tal redondez se podrá comunicar también a las notas precedentes, arqueando el velo del paladar. Por consiguiente estos dos registros se igualan mediante la posición elevada de la faringe en el *timbre oscuro.*

4) *Registro de cabeza* (*Voces de mujer*)

Característica del registro de cabeza es la redondez. A veces este registro es árido por demasiada juventud del alumno; así es necesario esperar que la edad, al fortificar la voz, comunique al registro esa plenitud que le falta; otras veces la aridez depende de la poca pericia del alumno; se efectuará la misma corrección sobre el órgano, dirigiendo la voz hacia la parte más alta de la faringe, como ya se ha dicho. Pero en ningún caso se debe pasar del *sol,* ya que la mayor parte de las voces deben su destrucción, más que a los años, al abuso de los sonidos agudos.

Generalmente se sostiene que los sonidos agudos se pierden por falta de ejercicio; bien al contrario, deben ser empleados sobriamente, aún por las voces cuya tesitura natural es altísima.

Sólo cuando la garganta se haya puesto flexible se podrá intentar de ampliar los límites indicados por nosotros; pero para alcanzar un tal resultado no se debe hacer nunca uso de los sonidos *filados*; en cambio convendrá ejercitarse con la agilidad, ya que no es difícil producir en un rápido e impetuoso pasaje sonidos que, atacados aisladamente, no se producirían bien. Así es que se consigue poco a poco ir llegando a los límites extremos de la voz, pero es necesario proceder con moderación y dar tiempo de consolidar las nuevas conquistas ya que, proporcionadamente a los progresos, la conformación de la garganta está sujeta necesariamente a modificaciones que requieren su tiempo para adquirir estabilidad y normalidad.

5) *Voces de hombre*

Todo lo expresado con relación a los tres registros de la voz de mujer puede ser aplicado a los mismos registros en la voz de hombre, aunque observando los siguientes puntos:

Los bajos y los tenores deberán atacar el sonido del mismo modo indicado para las mujeres. Los bajos comenzarán en voz de pecho a partir de las notas y los tenores a partir de

Los sonidos de los bajos y los sonidos de los tenores presentan un fenómeno digno de atención. Es el siguiente: si no se pone la más esmerada atención, resulta muy difícil emitirlos en *timbre claro,* ya que la faringe tiende continuamente a cerrarlos, de lo cual resulta que tales notas no sólo carecen de energía y vibración, sino que fatigan al ejecutante.

Es necesario, pues, combatir tal tendencia y servirse del único medio capaz de consolidar esta parte de la extensión vocal, como es el empleo del *timbre claro,* ensanchando la vocal *a* siempre más. No es sino a partir de la nota para los bajos, y de para los tenores, que se podrá comenzar a redondear, aunque ligeramente, el sonido, allí donde el *timbre* absolutamente *claro* resultare demasiado desagradable. Continuará redondeándose (atiéndase bien que me refiero a redondear la voz, no a adoptar el *timbre* oscuro) también los sonidos  A partir de *re* los dos *timbres* son aplicables, pero no se comience el estudio del *timbre oscuro* en estos últimos sonidos sino después de dominarlos bien en *timbre claro,* ya que éste, siendo mucho más difícil de obtener en esta parte de la extensión, es el único que puede dar el entero desarrollo a los mencionados sonidos. Descuidar estas advertencias expondría a la voz a velarse y sofocarse.

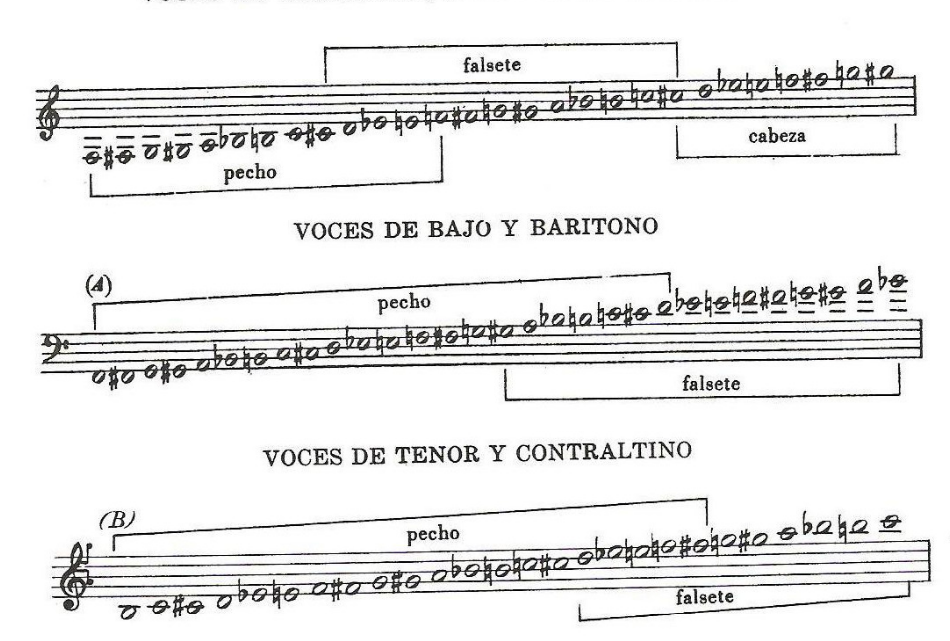
En los ejercicios no sobrepasen los tenores la nota  de pecho. Antes bien es conveniente tomar el falsete desde el *re,* continuándolo hasta 

(1) A veces sucede tener que recurrir a las vocales enteramente cerradas.

CUADRO GENERAL PARA LA EMISION DE LOS SONIDOS

Absténganse las voces de pasar de sus propios límites

VOCES DE CONTRALTO, MEDIO SOPRANO Y SOPRANO



CAPITULO VI

UNION DE LOS REGISTROS

1) *Voces de mujer*

Como ya se ha expresado, si bien se puede extraer inmensa ventaja de la aplicación del registro de pecho, y si bien el abandono de los sonidos comprendidos en ese registro priva al cantante de los más importantes efectos dramáticos y de los contrastes más felices, a pesar de todo ello es un registro que, corrientemente, es desechado por los maestros. Ello no es debido al peligro de arruinar íntegramente el órgano del alumno con el estudio de tal registro en el caso de que el alumno no esté suficientemente impregnado de claros conocimientos; no: no es sino el temor del largo y penoso trabajo que trae aparejada la unión de este registro con el de falsete; se estimó más simple y natural desechar la dificultad sin siquiera tratar de superarla.

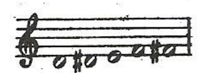
En cuanto esté bien constituída la voz de pecho, lo que no lleva sino unos pocos días, convendrá inmediatamente dedicarse al estudio de la conjunción de este registro con el que le sigue. A veces se descubre que la misma naturaleza ha previsto tal estudio, pero voces así favorecidas son muy raras. Este estudio tan necesario es casi siempre mal acogido por el alumno. Corresponde al maestro regularlo hábilmente, teniendo el máximo cuidado con la voz que le ha sido confiada. Ejercítese, pues, el alumno en pasar alternativamente de un registro a otro en cada uno de los sonidos siguientes sin interrupción y sin espirar en el momento del paso. Este sucederse de registros deberá ejecutarse con la misma respiración; al principio los pasajes de un registro al otro deben ser pocos y ejecutados lentamente haciéndose destacar distintamente; en seguida auméntese la celeridad y el número de las sucesiones. El ataque del sonido debe ser ora de pecho ora de falsete. Y, en vez de evitarlo, hágase, por el contrario, muy sensible esa especie de sollozo que tiene lugar al cambiar el registro, ya que no es sino merced a un continuo ejercicio que se puede atenuar al comienzo para hacerlo desaparecer más tarde.

No se pase de la nota con los sonidos de pecho.

Cuando se haya adquirido cierta facilidad, será lícito extenderse del al

No se trate de disminuir la plenitud y la fuerza de los sonidos de pecho, ni se descuide de dar al falsete toda la energía de la que es susceptible. Advierto sobre ello, porque existe la opinión según la cual es mejor reducir la potencia del registro más fuerte a las proporciones de la del más débil. Ello es por completo erróneo, ya que la experiencia demuestra que un proceder semejante no haría sino empobrecer la voz.

Tampoco debe ceder el alumno al instinto que le conduce a espirar los sonidos de falsete en el momento que abandona el registro de pecho, ya sea que se ejecute este ejercicio sobre un solo sonido, ya sobre dos sonidos distintos. Hago coincidir ambos registros de pecho y de falsete sobre los cinco sonidos siguientes



a fin de que se adquiera la facultad de cambiar de registro a voluntad sobre cada una de estas notas.

2) *Voces de hombre*

Las reglas expuestas convienen igualmente a la voz de tenor como a las voces de mujer. Si los bajos y barítonos quisiesen reunir los registros de pecho y de falsete, no tendrían más que emprender el mismo estudio ya indicado, pero una tercera menor más baja.

UNION DE LOS REGISTROS

EJERCICIO ESPECIAL PARA LA UNION DE LOS REGISTROS DE PECHO Y FALSETE





CAPITULO VII

DE LA VOCALIZACION Y DE LA AGILIDAD PARTICULARMENTE

Vocalizar significa cantar sobre vocales. Nosotros restringiremos aún más el vago significado de la palabra *vocalización* a lo que se refiere sencillamente la *agilidad de la voz*, y examinaremos tal facultad en todos sus diversos aspectos.

Así pues, *vocalizar* significará para nosotros:

Ejecutar con la voz, alternativamente sobre todas las vocales:

En ambos *timbres*,
En los tres registros,
En toda la extensión de la voz,
En todos los grados de fuerza,
En todos los grados de velocidad.

Cada pasaje:

Con *portamento*,
Ligando,
Atacando independientemente cada sonido con fuerza (*martellando*),
Atacando independientemente cada sonido con ligereza (*picchettando*),
Espirando (manera excepcional),
Aplicando todas las distintas inflexiones,
Haciendo suspensiones,
Combinando todos estos medios (1).

La utilidad de este estudio complicadísimo no se limita solamente a poner al cantante en disposición de usar todos los materiales de los cuales se deberá valer más tarde. Es, además, el único estudio que pone al órgano vocal en condiciones de recorrer prontamente y con facilidad toda la gama de entonaciones. Es el único, como ya se dijo, capaz de igualar toda la extensión de la voz, haciendo que sus diversas partes se familiaricen. Es, en suma, el único estudio que permite el desarrollo de todos los sonidos altos que sean posibles a una voz sin esfuerzo del órgano vocal.

1) *Portamento de voz*

Llámase *portar la voz* conducirla de un sonido a otro pasando por todos los posibles sonidos intermedios. El *portamento* de la voz tanto puede circunscribirse al intervalo de un semitono como puede abarcar toda la extensión de la voz. Se calcula el comienzo de su duración desde la última porción de la nota que se abandona para conducir la voz hacia la otra. La mayor o menor rapidez está en razón del movimiento del pasaje al que corresponda.

El *portamento* puede hacerse pasando del *piano* al *forte* o del *forte* al *piano* y puede ser *absolutamente piano* o *absolutamente fuerte*. Estas diversas formas de ejecución le son siempre aplicables, sea que el *portamento* ascienda o que *descienda*.

El *portamento* de voz sirve también para igualar los registros, los *timbres* y la fuerza de la voz.

La voz no hará sino apenas tocar la nota real, exagerando el *portamento* propiamente dicho.

Las escalas indicadas con los números 32 al 37 son los mejores ejercicios para que el *portamento* adquiera audacia y presteza.

Se indica por medio de una ligadura abarcando las dos notas.

(1) En 1780 Martini llamaba a la variedad de colorido, no sin razón, *los acentos de la voz.*

2) *Agilidad del portamento*

Con esta denominación se alude a una sucesión de sonidos expresamente ligados por el *portamento* de la voz. Esta manera de ejecución es *excepcional* y es la última que debe ser estudiada. Es necesario, sobre todo, no incurrir en el defecto, común en Francia, de atacar el sonido con un *portamento* inferior de la voz. Es éste un defecto que puede ser comparado al del golpe de pecho. Tanto el uno como el otro destruyen la más bella melodía y no tardan en provocar el reproche de la persona de buen gusto.

La agilidad del *portamento* se indica con el mismo signo del *portamento* simple, si bien la ligadura abarca en esta ocasión varias notas.

3) *Agilidad ligada y articulada*

Llámase *ligar los sonidos* el pasar de un sonido a otro limpiamente, prontamente y con naturalidad, sin que la voz se interrumpa o se arrastre sobre algún sonido intermedio.

Un ejemplo de tal manera de ejecutar lo podemos hallar en los órganos o en los instrumentos de viento, los cuales ligan los sonidos sin arrastrarlos ni interrumpirlos; éste es el principal resultado al cual se encara el estudio de la agilidad. El ligamento de los sonidos forma la cualidad predominante de la agilidad; todos los otros medios se hallan subordinados a éste y no se agregan sino a título de variedad que consiga un mayor colorido en la ejecución.

Para que se pueda decir que la agilidad ligada reúne todas las características de la perfección, es necesario que la entonación sea de irreprochable justeza, que tenga una perfecta igualdad de valores, de fuerza y de color en todas las notas, y que todos los sonidos en conjunto se hallen ligados uno al otro igualmente. Sostengo que a ello se debe dedicar no menos de un año y medio de buenos estudios.

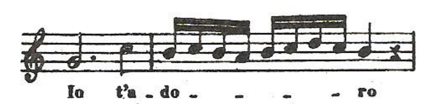
No es siempre posible obtener directamente la agilidad ligada, tanto menos si la garganta del alumno se encontrase sujeta a tendencias viciosas, naturales o contraídas, que le indujesen a una ejecución pesada, lenta, o confusa, o resbaladiza. Estos defectos se pueden combatir *articulando* (*martellando*) una por una todas las notas (Ver *Agilidad "martellata"*). Si tras dos o tres meses de estudio este medio no resultase suficiente, convendrá recurrir a los sonidos *picados* (Ver *Agilidad picada*), recurriendo luego a los precedentes y alternándolos.

Cuando el órgano vocal haya adquirido bastante elasticidad se podrá entonces retomar el estudio de la *agilidad ligada.*

Si la ejecución fuese espirada, a golpes, como por ejemplo (1) el pasaje



en vez de:



(1) El alumno conocerá si espira poniéndose cerca de la boca una vela encendida. Si es así, la llama se agitará e, incluso, podrá apagarse.


ceciliadimarco@hotmail.com

Nº 5 PORTAMENTO DE VOZ

